

Inventores de sonhos, criadores de pesadelos: os narradores-crianças em *The Daydreamer* e *Atonement*

Luísa Maria Rodrigues Flora*

It was a beautiful day. The water flowing under the wooden footbridge made a lovely sound and he was excited about his new invention. (...) He heard a sound behind him and turned. Gwendoline was standing in the doorway, watching him. Peter felt the tightness in his stomach again. (...) morning sunlight, broken by the leaves of the apple trees, bobbed about her shoulders and in her hair. In all his twenty-one years, Peter had never seen anything so, well, perfect, delicious, brilliant, beautiful...there was no word good enough for what he saw. (...) There were adventures ahead of him after all. (*D* 139, 143)

Iniciamos este ensaio perto do fim de *The Daydreamer* (1994) de Ian McEwan, no qual o narrador-criança, Peter Fortune, vive o rito de passagem que marca a sua entrada na adolescência. A revelação de Peter ocorre no próprio corpo, projectado e sonhado dez anos mais velho, quando do confronto, aos onze anos, com os primeiros sobressaltos do desejo e transporta-nos para uma outra cena criada pelo mesmo autor. Bem mais conhecida, é a cena da fonte em *Atonement* (2001), agora perspectivada por Briony Tallis, a narradora-criança que vai assumir como escritora a responsabilidade pelo romance:

The sequence was illogical — the drowning scene, followed by a rescue, should have preceded the marriage proposal. Such was Briony's last thought before she accepted that she did not understand, and that she must simply watch. Unseen, (...) with the benefit of unambiguous sunlight, she had privileged access across the years to adult behaviour, to rites and conventions she knew nothing about, as yet. Clearly, these were the kinds of things that happened. (*A* 39)

O simples cotejo entre as cenas permite compreender que, se os narradores são surpreendidos por aquilo que observam e deduzem, justamente, que no mundo adulto muito há para desafiar o seu entendimento, se aceitam as manifestações daquilo que não percebem e se se reconhecem no limiar de um futuro do qual nada sabem, são diversas as suas atitudes. Peter, fascinado e na expectativa pelas aventuras que a vida lhe vai trazer, manifesta alguma inquietação e busca, hesitante, as palavras adequadas à nova experiência. Briony começa por considerar ilógico aquilo que

* CEAUL / Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

observa (pois não encaixa no que já conhece); quando aceita as suas limitações ainda assim julga que a distância lhe favorece o conhecimento da realidade. O excesso de luz nem parece atrapalhar a nitidez da cena que espreita. O seu erro de interpretação vai segui-la no decorrer do dia, contribuindo de modo indiscutível para o crime que comete.

Para Peter como para Briony estes são momentos decisivos nos respectivos processos de "initiation into grown-up mysteries" (A 312); para os dois a necessidade de dar forma ao quotidiano e ao sonhar acordado que habitualmente os acompanha dará lugar a uma vida dedicada às invenções e à escrita.

A presença de crianças, de idades diversas e circunstâncias distintas, é frequente na ficção de McEwan. As suas imagens e metáforas da infância assumem, como em 2009 esclarece Dodou, implicações formais e temáticas que podem constituir um modo de criticar a cultura britânica do pós-guerra e oferecer um novo paradigma de análise para a utilização da infância na forma romanesca.¹ Sendo um importante estudo, e único nesta área, *Childhood Without Children* afasta, como o título anuncia, a presença das personagens-crianças na escrita de McEwan. Concordando que "from its first appearances in the British novel, childhood does more than simply portray children's experiences and lives" (2009: 16), sentimos necessidade de proceder aqui apenas a uma breve abordagem comparativa dos dois narradores-crianças em *The Daydreamer* e *Atonement*, não do ponto de vista da representação da infância, mas enquanto narradores e protagonistas das aventuras da imaginação que os tornam artistas, inventores, construtores de ficções como aconteceu com o próprio Ian McEwan.

Escutemos o autor, em 2002, à conversa com Koval (que cita Briony):

A taste for the miniature and a passion for secrets, and a need to control small worlds completely.' Is that what happens in a grown-up writer's head too? (...): Yes, in a sense. (...) part of the pleasures of writing (...) not often said, or not said enough, is that many writers, like many artists, are involved in a delicious form of self-pleasuring. When things go well, there's nothing quite like it, (...) And part of that pleasure is that it's a secret pleasure. (...) the secrecy is part of the pleasure. (Koval)

Criança solitária, confessadamente tímida e calada, Ian partilhara, em jovem, características quer de Peter quer de Briony.

O facto de as crianças poderem presenciar quase tudo, embora nem tudo sejam capazes de entender ou explicar, contribui para o fascínio que a literatura tem desde há muito manifestado por personagens na infância ou adolescência. Perante personagens apresentadas por um narrador de terceira pessoa ou textos (supostamente) autobiográficos, situados no tempo em que as situações ocorreram ou após muitos

¹ 'McEwan uses childhood as a prism for critically examining post-war British culture (...) I (...) focus on the novels that include images and metaphors of childhood in the absence of children.' (Dodou 11-12)

anos, tais personagens com frequência adquirem um domínio sobre outras e sobre o próprio leitor, pela candura que manifestam, pela capacidade de manipulação que exercem. No espaço que se instala entre a compreensão da criança ou do jovem que observa e a do leitor adulto, capaz de ler nas entrelinhas, abre-se uma pluralidade de possibilidades de representação que tem ocupado lugar importante na literatura de língua inglesa.

A temática da infância e da passagem para a adolescência a par com a nostalgia e o luto pela inevitável perda da inocência fazem, pelo menos desde a segunda metade do séc. XVIII, parte integrante desta tradição literária. Se é na lírica que mais cedo se estabelecem tais temas e personagens, em particular através da poesia romântica, no decorrer do séc. XIX a narrativa dedica cada vez maior protagonismo à situação das crianças ainda que de modo inicialmente idealizado em excesso (evidente em Dickens). A mudança social e económica, a relativa melhoria das condições de vida e o gradual alargamento do sistema de ensino propiciam na 2ª metade do século a expansão de uma literatura que toma a infância não apenas como tema mas como público.² Entretanto, na linha de textos pioneiros nos quais a imagem da criança e do jovem se mantém algo idealizada embora abrindo caminho a dimensões psicológicas e sexuais à revelia do *ethos* dominante (recorde-se *Jane Eyre*, de 1847, ou *The Mill on the Floss* de 1860), a viragem para o séc. XX favorece uma progressiva atenção a perspectivas menos simplistas, facilitando o tratamento literário do acordar da sexualidade ou dos conflitos geracionais que, de formas necessariamente diversas, se distinguem ao longo do século. Se *A Portrait of the Artist As a Young Man* (1916) é trabalho definitivo neste âmbito, muitos outros ampliam, sobretudo no período entre as guerras e a partir de meados do século, as possibilidades ficcionais de tratamento desses temas, rejeitando visões cristalizadas ou idílicas, não hesitando em convocar para a escrita aspectos menos cativantes da condição humana que afinal podem surgir em qualquer etapa da vida. Exemplo de um olhar amargo sobre a infância e a adolescência, *Lord of the Flies* (1954) confronta os leitores com uma perspectiva sombria e distópica.³

Nas últimas décadas do século Ian McEwan publica *First Love, Last Rites* (1975), *In Between the Sheets* (1978) ou *The Cement Garden* (1978), narrativas nas quais amiúde jovens desajustados confrontam, com aparente desapego que não exclui grande violência, a dificuldade de aprender a viver consigo próprios e com uma sociedade que lhes parece indiferente. Nestes textos, em particular em *The Cement Garden*, o registo narrativo neutro reforça a atmosfera de isolamento e de vazio, favorecendo um tempo fora do tempo e uma privação afectiva alheios a referentes morais.⁴

² Cf. May.

³ A este respeito veja-se Williams. De perspectiva diferente, veja-se Dodou, em particular os capítulos introdutórios (2009: 20-61).

⁴ '[McEwan's] early works do not disregard reality but rather enact a conflict between the seedy side of it, which they privilege, and a detached representation;' (Pedot, 2005: 412-13).

A admissão de qualquer nostalgia ou luto pela inevitável perda da inocência que a passagem para a idade adulta impõem estão, de modo ostensivo, ausentes das ficções iniciais de McEwan. Em textos posteriores tal tratamento da temática da infância e da passagem para a adolescência ocupa plano de relevo, a par com um inegável fascínio pelas potencialidades imaginativas que esse período de transição propicia, explorando figurações diversas que atingem especial destaque em *The Daydreamer* e *Atonement*. *Atonement* é um romance incontestável no cânone de McEwan, objecto de frequentes estudos,⁵ *The Daydreamer*, sem dúvida um texto de menor importância no todo da obra, tem passado quase despercebido. Merece contudo alguma atenção até pelo facto de as narrativas ditas para crianças serem muito raras na sua escrita.⁶

O comentário passageiro de Ringrose contribui, na sua sobriedade, para sugerir alguns dos aspectos a abordar nesta breve análise comparativa dos dois textos:

Atonement deals in a many-layered way with the relationship between morality, malevolence, lying, imaginative creation, fantasy and the imagination. It is a theme [McEwan] had already explored in his 1994 novel for children, *The Daydreamer*, in which 10-year-old Peter Fortune inhabits (with fewer disastrous consequences than Briony in *Atonement*) a liminal world between imagination and reality, falsehood and mundane truths. (2006: 232-33)

A caracterização genológica, romance para crianças, é em si mesma discutível dada a variedade de classificações que o volume tem recebido. Também Childs se lhe refere como “novel for children (...): a sequence of seven interconnected stories about transformations, journeys and adventures, told by an adult (mis) remembering the metamorphoses of his childhood imagination.” (2006: 149). Consideremos a observação do escritor em entrevista de 1995:

The Daydreamer is a series of stories with a central character linking all of them. It also has a kind of shape. So in a sense it's a hybrid, a mating of the novel with a collection of stories. There is a degree of development. By the end the boy-hero's final daydream takes the form of a humorous version of Kafka's *Metamorphosis*. He has a deep foreboding that the adult world he is soon to join is profoundly dull. Grown-ups seem to do little else in life beyond sitting around talking, snoozing, or worrying. He goes to bed with these thoughts on his mind, and the following morning wakes to find himself transformed — into a giant person, an adult. (Louvel, 2010: 77)

⁵ Da extensa bibliografia dedicada ao romance, evidenciam-se logo as resenhas de Kermode e Lee.

⁶ Até Junho de 2010 o autor publicou apenas um outro texto, *Rose Blanche* (1985), adaptação para a língua inglesa do francês de Christophe Gallaz que acompanha as ilustrações de Roberto Innocenti. O tema principal é a experiência da 2ª Guerra testemunhada por uma criança que acabará vítima dos nazis.

Texto híbrido, *The Daydreamer* articula um conjunto de histórias que partilham uma única personagem principal de modo a configurar um processo de crescimento.⁷ Questionando convenções dominantes da literatura para crianças, McEwan procura fugir às dimensões didáticas ou moralistas que tantas vezes acompanham essa escrita e romper com parâmetros que a desvalorizam no confronto com literatura escrita para adultos. Tal é evidente no prefácio:

The child's needs I thought I knew instinctively: a good tale above all, a sympathetic hero, villains yes, but not all the time because they are too simplifying, (...) But do adults really like children's literature? (...) Do we really mean it, do we really still enjoy [those books], or are we speaking up for, and keeping the lines open to, our lost, nearly forgotten selves? (...)

What we like about children's books is our children's pleasure in them (...) I began to think it might be better (...) to write a book for adults in a language that children could understand. In the century of Hemingway and Calvino simple prose need not deter the sophisticated reader. I hoped the subject matter — the imagination itself — was one in which anyone who picks up a book has a stake. (D 8-9)

Ao contemplar as possibilidades criativas que se deparam ao jovem Peter sempre que o modo como o mundo adulto o encara se distancia do modo como o próprio se vê, o livro estimula, em cada uma das histórias, o confronto entre ambos os modos e valoriza a liberdade criativa.⁸

Livro para adultos numa linguagem que as crianças entendam, livro de histórias “para ler ao deitar” — ‘bedtime stories’ (D 8), romance ou livro de histórias para crianças, a caracterização genológica é aqui mencionada na medida em que a amplitude que o romance proporciona, da qual *Atonement* evidentemente usufrui, não pode definir *The Daydreamer*. Assim, esta leitura selecciona apenas alguns dos excertos que melhor caracterizam Briony enquanto jovem aspirante a escritora para a comparar com Peter.

Para Peter como para Briony, o mundo dos adultos oculta vastos territórios desconhecidos, para ambos o sonho configura formas de tentar controlar, conhecer ou construir realidades. O modo como cada um deles lida com a necessidade de inventar universos imaginários confronta o leitor com aspectos distintos. É através

⁷ *The Composite Novel* considera a necessidade de ler algumas colecções de histórias como textos que exigem leitura sequencial completa para cumprirem os seus desígnios. “The composite novel is a literary work composed of shorter texts that – though individually complete and autonomous – are interrelated in a coherent whole according to one or more organizing principles.” (Dunn and Morris, 2.) Um ensaio exclusivamente dedicado a *The Daydreamer* poderia investigar a sua eventual pertença a este género.

⁸ “[T]he book addresses the representation of childhood as (...) the common space of identification, memory, nostalgia and fantasy provided for adults and children in “literature of childhood” (Dodou: 73). Cf. ainda Dodou 74.

da imaginação, do devaneio, do sonho, do faz-de-conta da ficção que Peter e Briony, de formas reconhecidamente diferentes, lidam com os conflitos emocionais que se lhes deparam. Enquanto Briony é, aos treze anos, "already a writer of fictions that have their own kind of truth and are dependent on fantasies which readers are invited to share" (Kermode 2001: 8), o volume protagonizado por Peter trabalha, de forma diversa, temas recorrentes ao longo da obra de McEwan: "children becoming adults and adults returning to childhood, (...) the transformations of imagination, and (...) grotesque imagery" (Childs, 2006: 149). A distância que separa o jovem do adulto e as dores de crescimento que acompanham tal processo de transição revestem-se de perturbadores sinais físicos, assumindo imaginativamente para Peter manifestação corpórea: "(...) the conceit of the seven interlinked stories is that daydreaming is an out-of-body experience where the imagination takes the mind far from the individual's physical environment." (150-151).

Em *The Daydreamer*, há "Introducing Peter", moldura narrativa contada da perspectiva de um adulto (talvez o próprio protagonista), na qual se enquadra o jovem, então com dez anos, e o meio familiar e social. Recordam-se alguns episódios que o caracterizam como um sonhador: "his mind went off on its journeys" (D 12). Porventura com demasiada frequência para a família e os professores, Peter habita um mundo imaginário, desligando-se do quotidiano e provocando situações algo delicadas que acabam por não ter consequências graves, como quando se levanta de uma cadeira e causa a queda do pai, lá empoleirado, ou quando esquece a irmã de sete anos, Kate, no autocarro. Desde o início, fica claro que o sonhar acordado em nada facilita a vida do protagonista e até o faz passar por criança difícil: "It was not until he had been a grown-up himself for many years that Peter finally understood. They thought he was difficult because he was so silent." (D 11)

A sequência de sete histórias irá mostrar como o jovem sonhador vai aprendendo de modo gradual a lidar com afectos, medos, emoções, mágoas: a intimidação que as bonecas de Kate lhe provocam ("The Dolls"), o envelhecimento e morte do animal de estimação ("The Cat"), a vontade de se bastar a si próprio e para tal fazer desaparecer a família ("Vanishing Cream"), a agressividade dos confrontos na escola ("The Bully"), a ameaça de um ladrão que ronda a vizinhança ("The Burglar"), o ciúme provocado pelo bebé da tia ("The Baby") ou a puberdade e suas intimações da sexualidade e dos desafios da idade adulta ("The Grown-up"). Por muito que sonhe, Peter não consegue que esses devaneios se transfigurem em realidade, nem sequer provoca qualquer efeito visível no quotidiano dos que o rodeiam, apesar do seu desejo de arrumação e ordem:

What a mess! No wonder he could not think straight. No wonder he was always daydreaming. (...) If he were by himself, he would know where his thoughts were too. How was he supposed to make the great inventions that would change the world when his sister and his parents threw up these mountains of disorder? (D 63)⁹

Em *Atonement* a perspectiva de Briony domina as secções da fase em que a narradora mais se aproxima da idade de Peter. Através dela, o leitor é levado a constatar até que ponto o registo infantil, que a narrativa aqui assume para transmitir a “pueril-idade” da protagonista, corresponde a efectiva in experiência. Em múltiplos exemplos da caracterização que faz de personagens e situações da peça de sete páginas para o irmão, “chilling”, “desperately sad”, “wicked”, “impetuous”, “a prince in disguise” (A 3), se reconhece que há, na Briony de treze anos, mais verdura e ignorância do mundo do que malícia. Esta circunstância não a impede contudo de ser “one of those children possessed by a desire to have the world just so” (A 4), nem de se regozijar com o “controlling demon” (A 5) que sempre a acompanha. Se Briony pretende, desde os onze anos, ser uma aplicada inventora de histórias, possui alguma consciência da sua falta de experiência e da vulnerabilidade das palavras: “she felt foolish, appearing to know about the emotions of an imaginary being” (A 6). Concluída a história, tal embaraço é superado: “all facts resolved and the whole matter sealed off at both ends (...)” (A 6). A indulgência da família alimentou essa ilusão e o prazer que obtém ao inventar e ordenar um pequeno mundo ficcional, — “A world could be made in five pages” (A 7) —, segue linhas estereotipadamente previsíveis: “A love of order also shaped the principles of justice, with death and marriage the main engines of housekeeping, the former being set aside exclusively for the morally dubious, the latter a reward withheld until the final page” (A 7).

Briony vê o mundo em função daquilo que supõe servir a sua escrita e ignora, até demasiado tarde, as complexidades da vivência adulta na qual todavia não hesita em se imiscuir de modo calamitoso. A propósito do sofrimento dos primos cultiva uma atitude de distanciamento: “She vaguely knew that divorce was an affliction, but she did not regard it as a proper subject and gave it no thought. (...) it belonged in the realm of disorder” (A 8, 9). Característica é a sua incapacidade para harmonizar o mundo imaginado com a experiência quotidiana: “How could she tell [them] that Arabella was not a freckled person?” (A 14) Há também, no (auto) retrato retrospectivo da artista enquanto jovem, “a highly focused artistic ambition” (A 9) e a vaidade em ser admirada pelo engenho inventivo, “everyone would adore her” (A 11). Ainda emblemático da relutância em admitir que o mundo é bem mais complexo do que a sua estreita experiência lhe permite reconhecer — “(...) though it offended her sense of order, she knew it was overwhelmingly probable that everyone else had thoughts like hers” (A 36) — é o modo como a quinta em miniatura, em lugar de destaque no quarto, reitera essa obstinação em ter tudo sob controlo: “even the farmyard hens were neatly corralled. (...) Her straight-backed

⁹ Ou: ‘(...) in her [Kate’s] half of the room were the dolls. They sat along the window ledge with their legs dangling idly, they balanced on her chest of drawers and flopped over its mirror, they sat in a toy pram, jammed like tube-train commuters. (...) Some were naked. Others wore only one item, a sock, a T-shirt, or a bonnet.’ (D 24)

dolls (...) appeared under strict instructions not to touch the walls" (A 5). As bonecas da irmã de Peter não obedecem aos desejos do narrador e parecem mesmo capazes de o atacar.

Em *Atonement* o registo dominante simula, até quase ao fim do romance, uma familiaridade com o quotidiano, uma verosimilhança que permite reconstruir toda uma atmosfera histórica. Em *The Daydreamer* as histórias "make the strange familiar and the familiar strange, questioning our basic assumptions about ourselves" (Pedot: 2005, 423). Peter habita muito numa realidade da qual manifesta por vezes grande dificuldade em regressar: "he wondered what day it was. Still Saturday? He decided not to ask." (D 73)

Contudo, se Briony e Peter se distanciam enquanto personagens e narradores cuja capacidade imaginativa é diversamente utilizada, de um modo que acaba por ser inteiramente benigno a de Peter, sem dúvida manipulador e funesto a de Briony, em ambas o isolamento e a solidão constituem condições para que tal criatividade se desenvolva. Ambos vivem boa parte do tempo num mundo outro, sonhado ou idealizado, desligados do quotidiano; frequentemente confundem os seus mundos de faz-de-conta com a realidade.

The cost of oblivious daydreaming was always this moment of return, the realignment with what had been before (...). Her reverie, once rich in plausible details, had become a passing silliness before the hard mass of the actual. It was difficult to come back. (A 76)

Partilham uma paixão por segredos, imaginados ou imaginários, da qual são exemplos a lata de segredos de Peter, "the tin trunk he kept his secrets in" (D 24) que a irmã tenta abrir, ou o diário fechado a cadeado, o caderno escrito num código que ninguém consegue (ou sequer pretende) decifrar, ou "the squirrel's head beneath her bed (...) no one wanted to know [about]" (A 5).¹⁰ Como a (meta) ficção acabará por desencobrir, o crânio debaixo da cama antecipa 'o esqueleto no armário' e o sórdido segredo do pesadelo criado, do crime que a Briony adulta procura expiar.

Sob outro prisma, se ambos partilham "a generally pleasant and well-protected life" (A 36), muitas são as dissemelhanças. A família de Peter corresponde a padrões convencionais de harmonia e bem-estar de classe média, com pais presentes e atentos aos filhos, casa banal num bairro onde os vizinhos se conhecem.

Both Peter's parents went out to work, (...). The four members of the family ran backwards and forwards with dirty plates and cereal packets, (...) and there was always someone muttering, I'm going to be late. (D 41-42)

O ambiente de Briony, de estatuto social elevado, é um tanto disfuncional. A idílica harmonia de superfície esconde um profundo mal-estar e o leitor percebe que a família Tallis pode fazer justiça ao epíteto que Orwell epigramaticamente atribuiu à classe dirigente inglesa do período: "a family with the wrong members

¹⁰ Onde se reconhece uma cúmplice piscadela a *To the Lighthouse*.

in control” (Orwell 401). A mãe é passiva, ineficaz, sofre de enxaquecas, não dirige a mansão ou a família e cuida ter uma sensibilidade apurada:

Habitual fretting about her children, her husband, her sister, the help, had rubbed her senses raw; migraine, mother-love, and (...) many hours of lying still on her bed, had distilled from this sensitivity a sixth sense, a tentacular awareness that reached out from the dimness and moved through the house, unseen and all-knowing. (A 66)

Tal sensibilidade não lhe evitará graves enganos como a interpretação da presença de Marshall junto dos sobrinhos, o erro de crer na denúncia da filha mais nova ou de seguir os seus preconceitos na hora de decidir o destino do filho da empregada. Jack Tallis é o pai ausente, atarefado em Londres com preparativos para a guerra, entretido ainda com outras ocupações. O filho é um diletante. Cecilia, capaz de algum bom senso, não é isenta de preconceitos e a sua posição torna-se delicada perante o testemunho da irmã. Quando Briony faz a sua acusação, todos são impotentes para a refutar.

Quer *Atonement* quer *The Daydreamer* são textos construídos em retrospectiva; ambos oferecem ao leitor narradores-crianças em cujos testemunhos, embora por motivos distintos, não pode confiar. Peter vive ao longo das sete histórias arrebatado pelas aventuras na sua cabeça, embora acabe sempre por regressar. Briony constrói ficções idealizadas e quer controlar a realidade, encaixá-la nos estereótipos; não conhece a vida adulta.¹¹

[She] was to concede (...) that she may have attributed more deliberation than was feasible to her thirteen-year-old self. At the time there may have been no precise form of words; in fact, she may have experienced nothing more than impatience to begin writing again. (A 40)

Desajeitada e irreflectida, à procura de histórias e de palavras para as contar, no seu desejo de sujeitar a realidade, Briony ignora a responsabilidade moral de que a escrita se pode revestir e, na inocência perigosa dos seus treze anos, julga tal actividade não apenas transparente mas benfazeja. Identifica, tal como Peter, a magia que os seus devaneios contêm, confia na capacidade de encantar das narrativas que sonha.¹²

Se “judgements about the moral inadequacy of fictions built on fantasy wish-fulfilment have haunted the history of children’s literature” (Ringrose 2006: 232), McEwan considera que

¹¹ E quando a conhece, não é digna de confiança. ‘No one can be sure how far [her mental condition] has affected the narrative. Then there is the long span of time between the events and the final version of the story, which may have caused loss or alteration of events in Briony’s memory. Also, there is her agenda of atonement (...). (Albers and Caeners 2009, 712, n 26)

¹² ‘Unlike *The Daydreamer* (...) in which McEwan employs the figure of the child as a metaphor for imagining the creative process of writing (...), in *Atonement* the child’s imagination is destructive.’ (Dodou 89)

[Children] want the language to work on them and take them right into the thing itself. They want to know what happens. Perhaps that kind of invisibility belongs to an age of lost innocence, and is therefore all the more appropriate in a children's book. (Begley 106)

A dimensão metaficcional, decisiva no romance, ocupa em *The Daydreamer* um espaço bastante diminuto embora com alguma importância. O melhor exemplo ocorre em "The Bully":

He looked about him. The library book in his hand, the bright, broad corridor, the ceiling lights, the classrooms off to the left and right, the children coming out of them — they might not be there at all. They might be no more than thoughts in his head. (...) in dreams — everything seemed to be real. It was only when you woke that you knew you had been dreaming. (...) The people up there (...) could have no idea they were being dreamed by a boy on the ground. (D 78, 79)

Procurando defender este livro de histórias para ler ao deitar daquilo que vê como um eventual excesso de auto-referencialidade ou consciência autoral, McEwan valoriza em *The Daydreamer* a magia da escrita, não por desconhecer que na literatura a transparência ou a invisibilidade são impossíveis, mas por fidelidade "to the sensuous, telepathic capabilities of language as it transfers thoughts and feelings from one person's mind to another's." (Begley 107). Peter decide o seu futuro:

[S]ince people can't see what's going on in your head, the best thing to do, if you want them to understand you, is to tell them. So he began to write down some of the things that happened to him when he was staring out of the window or lying back looking up at the sky. (D 21)

A capacidade inventiva, o sonhar acordado, a imaginação e a ilusão da (e pela) escrita são constantes em ambos os textos. A imaginação criadora e, num outro plano, a própria escrita constituem temas constantes ao longo de *The Daydreamer* e de *Atonement* — em ambos a cumplicidade do leitor é activamente desejada, como almejada é a sua suspensão da descrença. A magia dessa cumplicidade é garante do laço que se estabelece entre leitor e criador, sustenta Briony e Peter desde a infância e ao longo das suas vidas:

In a story you only had to wish, you only had to write it down and you could have the world. (...) a story was a form of telepathy. By means of inking symbols onto a page, she was able to send thoughts and feelings from her mind to her reader's. It was a magical process, so commonplace that no one stopped to wonder at it. (A 37)

When he grew up he became an inventor and a writer of stories and he led a happy life. (D 21)

Ambos os narradores-crianças nos oferecem metáforas da criatividade, formas de investigar, porventura compreender, quem somos enquanto seres humanos. E continuamos a contar histórias...

Bibliografia

- Albers, Stefanie and Caeners, Torsten. (2009). 'The Poetics and Aesthetics of Ian McEwan's *Atonement*', *English Studies*, 90: 6. 707-720.
<http://dx.doi.org/10.1080/00138380903180892> 14 July 2010.
- Begley, Adam. (2010). 'The Art of Fiction CLXXIII: Ian McEwan, *The Paris Review*, 44.162 (Summer 2002): 30-60. Reprinted in Roberts, Ryan ed. *Conversations with Ian McEwan*, Jackson: UP Mississippi. 89-107.
- Brontë, Charlotte. (2001). *Jane Eyre* (1847). Richard J. Dunn. New York: 3rd ed. W. W. Norton.
- Childs, Peter, Ed. (2006). *The Fiction of Ian McEwan: A reader's guide to essential criticism*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Dodou, Katherina. (2009). *Childhood without Children: Ian McEwan and the Critical Study of the Child*. Uppsala: Uppsala Universitet.
- Dunn, Maggie and Morris, Ann. (1995). *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*. New York: Twayne.
- Eliot, George. (1979) *The Mill on the Floss* (1860), ed. int. and notes by A. S. Byatt. London: Penguin Books.
- Golding, William. (1962). *Lord of the Flies* (1954). London: Faber and Faber.
- Hamilton, Ian. (1978) 'Points of Departure'. *The New Review*, vol.5, no. 2, autumn 9-21.
- Head, Dominic. (2007). *Ian McEwan* Manchester: Manchester University Press.
- 'Interview with Ian McEwan' in Reynolds, Margaret and Jonathan Noakes (2002). *Ian McEwan: The essential guide*, London: Vintage. 5-23.
- Jensen, Morton H. (2005). 'The effects of conflict in the novels of Ian McEwan': 1-12. <http://www.ianmcewan.com/bib/articles/Jensen.pdf>. 19 Feb.10.
- Joyce, James. (2000) *A Portrait of the Artist As a Young Man* (1916). Ed. int. and notes by Seamus Deane. London: Penguin Books.
- Kermode, Frank. (2001). "Point of View". *London Review of Books*. 4 Oct. 8.
- Koval, Ramona. (2002). 'Ian McEwan', *Books and Writing* (Radio National), 22 Sept. <http://www.abc.net.au/rn/arts/bwriting/stories/s679422.htm>. 19 Feb.10.
- Lee, Hermione. (2001). 'If your memories serve you well...' *The Observer Review*. 23 Sept. 16.
- Louvel, Liliane, Gilles Ménégald, and Anne-Laure Fortin. (2010) 'An Interview with Ian McEwan', *Études Britanniques Contemporaines* 8, (1995): 1-12 reprinted in Roberts, Ryan ed. *Conversations with Ian McEwan*, Jackson: U P Mississippi. 67-78.
- May, Jill P. (1995). *Children's Literature and Critical Theory: Reading and Writing for Understanding*, New York: Oxford UP.
- McEwan, Ian. (1975). *First Love, Last Rites*, London: Cape.
- _____. (1978). *In Between the Sheets*, London: Cape.
- _____. (1978). *The Cement Garden*, London: Cape.
- _____. (2004: 1985) *Rose Blanche*. Illustrations by Roberto Innocenti, based on a story by Christophe Gallaz. London: Red Fox.

- _____. (1995: 1994)) *The Daydreamer*. London: Vintage.
- _____. (2001). *Atonement*, London: Vintage.
- Orwell, George. (1998: 1940)). 'The Lion and the Unicorn'. *The Complete Works of George Orwell*. Ed. Peter Davison. London: Secker & Warburg. Vol. 12. 391-434.
- Pedot, Richard. (2005). 'Kafka's Ape? Metamorphosis in Ian McEwan Short Stories'. *Comparative Critical Studies*, 2, 3. 441-25.
- Ringrose, Christopher. (2006). 'Lying in Children's Fiction: Morality and Imagination'. *Child Lit Edu.* 37: 229-236. 22 Feb. 2010.
- Williams, Christopher. (1996). 'Ian McEwan's *The Cement Garden* and the Tradition of the Child/Adolescent as "I-Narrator"', *Atti del XVI Convegno Nazionale dell'AIA: Ostuni (Brindisi) 14-16 ottobre 1993*, Schena Editore, Fasano di Puglia. 211-223.
- Woolf, Virginia (1992: 1927). *To the Lighthouse*. Ed. Susan Dick. Oxford: Blackwell.